



Studia
Filmoznawcze
34
Wrocław 2013

Patrycja Włodek

Uniwersytet Opolski

O PRZEMIJANIU MITU — *MAD MEN* I KRES „AMERYKAŃSKIEJ NIEWINNOŚCI”

Lata 50. XX wieku w Stanach Zjednoczonych często zwane są „ostatnią dekadą amerykańskiej niewinności” i jest to określenie funkcjonujące zarówno w dyskursie naukowym, jak i języku potocznym. Lata 50. „były najszcześniejszą epoką w historii Stanów Zjednoczonych — *when things were going on* — za którą jeszcze wszyscy tęsknią. Ekstaza potęgi, potęga nad potęgami”¹. Kres owego powojennego „samo-zwodzenia [...] świata wysprzątane do czysta”² — który rozciągał się też na początek lat 60. — nastąpił symbolicznie 22 listopada 1963 roku w Dallas. Przyczyn zmian, którym Ameryka uległa później, badacze będą — w zależności od opeji politycznej (i w uproszczeniu) — doszukiwać się albo bardziej po stronie kontrkultury, albo raczej w wybuchu wojny w Wietnamie i w jej konsekwencjach, nie tylko geopolitycznych, ale przede wszystkim społecznych. Określenie „samo-zwodzenie” (*self-deception*) użyte przez Michaela Wooda — także w kontekście kina z epoki triumfów *all American* Marilyn Monroe i Doris Day — wskazuje jednak na pewną cechę owych czasów, często umykającą ich nostalgicznie nastawionym apologetom. Każde bowiem zadać sobie pytanie — czy kiedykolwiek w ogóle istniało coś takiego, jak „amerykańska niewinność”? Wydaje się, że zagadnienie to — badane przez przedstawicieli wielu dziedzin — stało się szczególnie interesujące także dla filmowców w XXI wieku. Nie dlatego, że wcześniej pomijano tę dekadę; oczywiście tak nie było — już na bieżąco poszczególni twórcy Hollywood, między innymi subwersywnie wykorzystując melodramat, czyli jeden z najsilniej ideologicznie nacechowanych gatunków, atakowali niektóre elementy leżące u podstaw

¹ J. Baudrillard, *Ameryka*, przeł. R. Lis [sic!], Warszawa 1998, s. 144.

² M. Wood, *America in the Movies*, New York 1989, s. 72.

owej domniemanej wspaniałości. Krytykę „amerykańskiego snu” za wszelką cenę pokazuje między innymi *Miejsce w słońcu*³ (*A Place In the Sun*, reż. George Stevens, 1951); kompromitację omalże biblijnego patriarchatu i instytucji opartej na nim rodziny wyraźnie widać w szeroko już pod tym kątem opisanych filmach Douglasa Sirka, ale też w słynnych melodramatach rodzinnych z epoki, by wymienić tylko *Olbrzyma* (*Giant*, reż. George Stevens, 1956), *Kotkę na gorącym, blaszanym dachu* (*Cat on the Hot, Tin Roof*, reż. Richard Brooks, 1958), *Dom od wzgórza* (*Home From the Hill*, reż. Vincente Minnelli, 1960). Na liście tej mogą się też znaleźć obrazy kręcone w latach 50., których akcja toczy się wcześniej, takie jak *Na wschód od Edenu* (*East of Eden*, reż. Elia Kazan, 1955), poruszające dokładnie te same kwestie, które swą kulminację znalazły właśnie w piątej dekadzie XX wieku.

Tematyka ta, wbrew pozorom trudna, pełna wewnętrznych napięć i sprzeczności, okazuje się interesująca również dla pewnej liczby współczesnych twórców. I choć nie jest to może najbardziej popularny trend, tworzą oni w dzisiejszej kinematografii amerykańskiej zjawisko dające się zauważyć, pozwalające na wyodrębnienie i interpretację dzieł oparte właśnie na ocenie czasów, w których rozgrywa się akcja. Co najistotniejsze, ta fala powrotów — filmów i seriali nowej generacji osadzonych w piątej i szóstej dekadzie XX wieku — to w większości obrazy o silnym ładunku krytycznym, poszerzające pole widzenia i w świadomy sposób włączające w świat przedstawiony zrodzone później teorie, diagnozy i obserwacje społeczne. Niekoniecznie filmy te należy więc rozpatrywać wyłącznie jako zjawiska analogiczne na przykład do mody na poetykę *noir* panującej w latach 70. — bazującej na melancholijnym wspomnieniu tego, co dawno minione — bądź współczesnej retromanii, silnie zakorzenionej przede wszystkim w popkulturze i poddającej jej wytwory ciągłemu kulturowemu recyclingowi. W produkcjach tych, między innymi *Daleko od nieba* (*Far From Heaven*, reż. Todd Haynes, 2002), *Godzinach* (*The Hours*, reż. Stephen Daldry, 2002), *Drodze do szczęścia* (*Revolutionary Road*, reż. Sam Mendes, 2008) bądź serialu *Mad Men* (2007–), staranna stylizacja nie służy bowiem konserwatywnemu przesłaniu i zaspokajaniu tęsknoty za ową mityczną, „najszcześniejszą epoką”, lecz zdecydowanemu, a wręcz radykalnemu poszerzeniu krytyki obecnej już w filmach z lat 50. i wskazaniu, że nigdy nie było czegoś takiego, jak „amerykańska niewinność”. Wspomniane dzieła (których liczbę można oczywiście pomnożyć), a przede wszystkim *Mad Men* — również ze względu na możliwości dane jego twórcom przez metraż znacznie dłuższy niż kinowy — bezwzględnie rozbijają amerykańskie mity, jednocześnie zwodząc nostalgicznym sztafażem.

W dziełach współczesnych, ale osadzonych w tamtych czasach, „amerykańska niewinność” przemija więc podwójnie. Jest kompromitowana na poziomie fabu-

³ *Miejsce w słońcu* jest adaptacją *Tragedii amerykańskiej* Theodore’a Dreisera napisanej w 1925 roku, akcja zostaje jednak przeniesiona w czasy współczesne realizacji filmu.

ły i w losach bohaterów — jako ściśle określona koncepcja życia społecznego, a w warstwie interpretacyjnej — jako mit (mimo pewnych wyjątków) konsekwentnie utrwalany przez kolejne dekady w przekazach nie tylko kulturowych. Szczególnie wyraziście i konsekwentnie ta koncepcja krytyczna jest realizowana w telewizyjnym fenomenie ostatnich lat, serialu *Mad Men* stworzonym przez Matthew Weinerja i od 2007 roku emitowanym w stacji AMC. Warto skupić się na nim także dlatego, że jest doskonałą egzemplifikacją tez o podnoszeniu jakości przynajmniej części współczesnej oferty telewizyjnej, a konkretnie tak zwanych seriali nowej generacji, „post-soap”⁴, które obecnie pełnią funkcję realizowaną jeszcze w latach 70. przez fabularne filmy kinowe. „Dziś właśnie w serialach telewizyjnych poruszane są drażliwe społecznie tematy, to one często stają się »poligonem« stylistycznym, to w nich prezentowane są treści, które nie funkcjonują w szerokim obiegu kultury [...]”⁵.

Ponieważ *Mad Men* jest jednym z najlepszych przykładów nowej jakości telewizyjnej, warto poddać analizie strategię zastosowane właśnie w tym serialu, filmy kinowe traktując raczej jako uzupełnienie — także dlatego, że dłuższy metraż i czas akcji obejmujący (na razie) kilka istotnych, wręcz przełomowych dla Ameryki lat, pozwalają twórcom na szczególnie dogłębną analizę pokazywanych zjawisk.

PRZED UPADKIEM

Mimo że wielowątkowy i śledzący losy licznych postaci, *Mad Men* został podporządkowany przede wszystkim jednemu, nadrzędnemu i organizującemu narracyjną całość tematowi. Jest nim przemijanie Ameryki rozumianej jako pewien projekt społeczny, zjawisko obrazowane na wielu płaszczyznach, poczynając od skali makro — wielkich wydarzeń historycznych — a kończąc na problemach z tożsamością głównego bohatera, Dona Drapera (Jon Hamm). Interesującym paradoksem *Mad Men* jest to, że całościową panoramę społeczną Ameryki na skraju przełomu twórcy uzyskują nie tylko mimo, ale wręcz poprzez znaczne ograniczenie perspektywy — do ukazania losów postaci, które w punkcie wyjścia (w momencie rozpoczęcia akcji) funkcjonują w tej samej warstwie społecznej. Jest ona dość hermetyczna — stworzona przez amerykańską arystokrację „starego pieniądza”, białych biznesmenów przekazujących dziedzictwo kolejnym pokoleniom, swym synom — jednak w tym monolocie czynione są też wyjątki na rzecz realizacji „amerykańskiego snu” przez co najmniej dwie postacie. Dzięki temu ukazane tu spektrum narodowych mitów, czasem funkcjonujących obok siebie mimo sprzeczności, zostaje poszerzone.

⁴ Por. między innymi *Post-soap. Nowa generacja seriali telewizyjnych a polska widowia, red. M. Filiciak, B. Giza, Warszawa 2011.*

⁵ A. Lewicki, *Od House'a do Shreka. Seryjność w kulturze popularnej, Wrocław 2011, s. 34.*

Miejscem wydarzeń jest bowiem agencja reklamowa mieszcząca się przy ekskluzywnej nowojorskiej Madison Avenue, przestrzeń w latach 60. funkcjonująca na przecięciu starych i nowych czasów, a bohaterami — jej pracownicy i ich rodziny. Paradoksalnie, ta opowieść, koncentrując się na wąskim gronie należących do elity i uprzywilejowanych postaci, nie staje się jednak serialem środowiskowym, lecz przetradza w epicki amerykański fresk świata chylącego się ku upadkowi. I mimo że nie znamy jeszcze zakończenia całości serialu (z planowanych siedmiu zrealizowano i wyemitowano dotychczas sześć sezonów), widać, że jest on prowadzony z niezwykłą konsekwencją, jako opowieść o Ameryce lat 60., która ma w sobie starannie budowany katastroficzny wydźwięk.

Jaki jest świat przed swoim końcem? Oczywiście zróżnicowany, w *Mad Men* szczególnie ambiwalentny ze względu między innymi na wielość postaci i — w konsekwencji — punktów widzenia; oscylujący między fasadowym ideałem a tym, co tak naprawdę się za nim kryje. Spojrzenie jest szerokie — jego swoboda, nagłość pewnych rozwiązań wpada momentami w dezynwolturę — a Ameryka ukazana jako wszechobjmujący, wielki koncept idealnego społeczeństwa pełnego wiary, że w trudnych, zimnowojennych czasach znalazło przepis zarówno na szczęście i bezpieczeństwo, jak też ekonomiczną *prosperity*. Ze względu na miejsce akcji jest ona szczególnie istotna jako ostoja kapitalizmu oraz jeden z filarów amerykańskiej potęgi i dominacji. Tu przejawia się ona może nie tyle w narodzinach, ile w ostatecznym społecznym usankcjonowaniu korporacyjnej mentalności, choć specyficznie ukazanej — zarówno od strony agencji, jak i w urywkowych portretach jej klientów. Branża reklamowa wymaga bowiem przede wszystkim kreatywności i umiejętności poruszania się między fantazją i wizjonerstwem a umiejętnością wpasowania w wymagania rynku. *Mad Men* obrazuje więc nieco inne środowisko zawodowe niż *Droga do szczęścia*, która — także wizualnie, między innymi w jednej z początkowych scen, gdy tłumy identycznie ubranych mężczyzn wysiadają z pociągu i udają się do swych biur — ukazuje przede wszystkim unifikację, standaryzację, anonimowość i całkowitą dehumanizację systemu korporacyjnego. Podobny obraz proponował już w 1928 roku King Vidor w swym arcydziele *Człowiek z tłumu* (*Crowd*). Sugerował tam, że wspinanie się po zawodowej drabinie niekoniecznie przynosi szczęście, zwłaszcza jeśli synonimem kariery będzie jedno z setek biur na jednym z setek pięter w drapaczu chmur, a potem samodzielne biuro, z którego zarządza się pozostałymi setkami anonimowych pracowników. W świecie przedstawionym *Mad Men* i dla jego bohaterów sukces jest jednak równoznaczny właśnie z pokonywaniem kolejnych stopni awansu. Istotą serialu osiąganą dzięki wielu wątkom, a w konsekwencji spojrzeniom na te same kwestie z odmiennych punktów widzenia, jest jednak demaskowanie zarówno kosztów owej drogi do góry oraz realizowania jednego z fundamentalnych amerykańskich mitów — od pucybuta do milionera — jak i pokazywanie moralnie odstręczającego zaplecza szczytów owej hierarchii. Obnażanie prawdziwego wpływu, jaki — niezależnie od konkretnych realizacji — może

mieć na jednostkę wpisane w system odgórnie uznany za jedyny słuszny, jest tym, co łączy wspomniane dzieła.

Równoległe twórcy *Mad Men* koncentrują się też na ukazaniu tego, co w całościowym obrazie dopełnia zarówno wielkie wydarzenia o znaczeniu światowym, redefiniujące Amerykę na różnych płaszczyznach, jak i skalę średnią — małych grup, takich jak środowisko firmy. Ten trzeci poziom to jednak element nieodłączny dla społecznej układanki, czyli sfera prywatna, najczęściej realizowana w obrębie licznych serialowych rodzin. Niezależnie od różnorodności tworzących je postaci, wszystkie wypełniają bowiem ten sam, jedyny powszechnie akceptowany i sankcjonowany model. Emblematyczna będzie tu rodzina głównego bohatera, Dona Drapera, stanowiąca ucieleśnienie snów o idealnym stylu życia klasy średniej i wyższej, w której mężczyzna — człowiek sukcesu — jest dostarczycielem środków do życia, witany u progu domu na przedmieściach drinkiem przez małżonkę doskonałą, ojcem (w tym wypadku) dwójki, a potem trójki dzieci. Zgodnie z genderowymi stereotypami przestrzeń zostaje podzielona między Donem a jego żoną na publiczną i prywatną, odwzorowując na użytek serialu rzeczywiste oczekiwania wobec ról płciowych. On najczęściej interesuje się domem w ograniczonym stopniu, oczekując raczej rozwiązania wszelkich problemów bez jego ingerencji, ona — wbrew swym chęciom i potrzebom — zostaje całkowicie wykluczona z jego spraw zawodowych, o których nie jest informowana, nawet jeśli ma towarzyszyć mężowi podczas kolacji z klientami. Reguły te obowiązywały oczywiście nie tylko w tamtych czasach, ale w *Mad Men* są pokazane w ostatnim momencie przed ich pierwszą, głośną kontestacją, co ma zresztą kluczowe znaczenie dla odczytania postaci Betty Draper, czyli żony głównego bohatera. Nieprzypadkowo jest ona grana przez January Jones, nie tylko przypominającą, ale też starannie stylizowaną na perfekcyjną ikonę lat 50., czyli Grace Kelly, która — jak wiadomo — porzuciła błyskotliwą karierę dla małżeństwa. Istotne jest jednak to, że żadne działania bohaterów nie noszą znamion złej woli — jedną ze strategii twórców jest konsekwentne nieoceniecie postaci — dzięki czemu akcent położono na krzywdy wyrządzane przez ideologiczną totalność, jaką jednak współtworzą i której emanacją najczęściej są ich zachowania.

Jednocześnie jednak do pewnego stopnia, w ramach diegezy, rodzina Draperów jest ukazywana jako odbicie amerykańskiej przeciętnej, a co najmniej wyznacznik społecznych aspiracji dla ogółu, co oczywiście ironicznie podkreśla dysonans między wyobrażeniem a prawdą. W odcinku *A Night To Remember* dobrze obrazuje to chociażby scena służbowej kolacji, na którą Betty Draper kupuje piwo Heineken (produkowane przez klienta jej męża), nieświadomie wpisując się w analizowany wcześniej w agencji demograficzny wzór konsumpcji⁶. Co więcej, zgodnie

⁶ A.J. Barkman, *Mad Women: Aristotle, Second-Wave Feminism and the Women of "Mad Men"*, [w:] *Mad Men and Philosophy. Nothing Is as It Seems*, red. R. Carveth, J.B. South, New Jersey 2010, s. 208.

z koncepcją twórców serialu, to powinowactwo przedstawicieli klasy średniej ma mieć charakter nie tylko synchroniczny, ale też ponadczasowy, co jest jednak wykorzystywane przewrotnie. Na strategię zaskoczenia i wydobycia znaczeń — ale przez wywołanie oczekiwań powodowych zakładanym podobieństwem — wskazuje jedna z najbardziej znanych scen *Mad Men* pochodząca z odcinka *The Gold Violin*. Pokazuje ona całą rodzinę na pikniku; po jego zakończeniu ojciec dopija napój z puszki i rzuca ją daleko przed siebie, jak piłkę bejsbolową. Potem wszystkie śmieci z koca zostają strzepnięte na trawę, a rodzina powoli zbiera się do odjazdu. Istotniejszy od działań postaci — całkowicie odbiegających od współczesnych standardów zachodniego świata — jest jednak sposób ich filmowania. Cała sytuacja rozgrywa się bowiem bardzo powoli, ujęcia są przedłużone i celowo wytrzymałe. Zabieg zastosowano właśnie po to, by widz z XXI wieku — zgodnie z zamierzeniami stacji należącej do analogicznej grupy społecznej jak bohaterowie — zaczął z narastającym niepokojem wyczekiwać, kiedy oni po sobie posprzątają, co powinno być przecież reakcją najbardziej naturalną, wręcz automatyczną. Oczywiście w latach 60. Draperowie przy dźwiękach idyllicznej muzyki odjeżdżają, w tej sielskiej przestrzeni zostawiając po sobie śmietnik.

Już pierwsze odcinki *Mad Men* przynoszą zresztą szok poznawczy, oczywiście zaplanowany przez twórców. Ponieważ akcja rozpoczyna się w 1960 roku, nieustannie pojawiają się rozliczne elementy opisujące ówczesną obyczajowość i mentalność — są one na tyle starannie ugruntowane w historii, także tak zwanej prywatnej, że nawet zintensyfikowane nie noszą znamion karykatury bądź wyolbrzymienia. Reprezentatywny pod tym względem jest już odcinek pilotowy, którego wymowny tytuł — *Smoke Gets In Your Eyes* — jest jednym z pierwszych komunikatów skierowanych do widza żyjącego w czasach poprawności politycznej, wzrastającej świadomości ekologicznej, postulowanego, a czasami też realizowanego równouprawnienia oraz zakazu palenia w miejscach publicznych. W *Mad Men* pali się bowiem wszędzie, powietrze jest gęste od dymu, a przyzwolenie na to powszechne i absolutnie bezdyskusyjne. Gdy ginekolog swobodnie zapala papierosa podczas badania jednej z głównych bohaterek, Peggy Olson (Elizabeth Moss) — która bynajmniej nie protestuje — kamera płynnie przechodzi od ujęcia obu postaci w planie pełnym do detalu. Jest to kalendarz ukazujący datę i sugerujący tym samym konieczność podjęcia przez widza dodatkowego wysiłku zaaklimatyzowania się w innych, minionych już czasach. Świat przedstawiony nie opiera się jednak wyłącznie na dymie papierosowym oraz litrach alkoholu pitego przez wszystkich, poczynając od mężczyzn w miejscu pracy, a kończąc na kobietach w ciąży. Tę podstawową, gęstą i najbardziej widoczną — przynajmniej do czasu, w którym następuje przyzwyczajenie, choć niekoniecznie oswojenie — tkankę uzupełniają inne elementy niedopuszczalne już we współczesnej przestrzeni publicznej. Nieustannie padają więc jawnie rasistowskie, seksistowskie bądź antysemitowskie uwagi, wsparte takimi samymi zachowaniami, które nie wzbudzają sprzeciwu, oburzenia ani dys-

kusji w świecie przedstawionym. Jest to szczególnie uderzające w pierwszej serii — na zasadzie całkowitego kontrastu do czasów poprawności politycznej, która nawet jeśli nie zawsze realizowana, wyznacza jednak dzisiejsze kanony. Lata 50. i początek 60. ukazywane w kinie i telewizji XXI wieku to czas, gdy faktycznie wszystko było jeszcze możliwe — nieposkromiony hedonizm, mizoginizm, szowinizm i rozpędzony patriarchy — ale, jak przez cały czas sugerują nam twórcy, bynajmniej nie bez rozległych i bolesnych konsekwencji.

Warto zwrócić uwagę już na scenę otwierającą serial, w której Draper — dyrektor kreatywny w agencji reklamowej — pyta czarnoskórego posługacza o to, jakie ten pali papierosy. Po chwili przychodzi biały kelner, pytając Drapera, czy nie jest „nagabywany”. Autor eseju *We've Got Bigger Problems to Worry About Than TV, Okay? Mad Men and Race*⁷ zauważa jednak, że reakcja Drapera, który odprawia kelnera i kontynuuje rozmowę, wynika nie tyle z oburzenia na rasizm i uwrażliwienia na społeczne nierówności (skądinąd odzywających się w tej postaci nader często), ile z poczucia władzy — czarny chłopak ma mu dostarczyć informacji cennej przy rozmowach z klientem, którym jest Lucky Strike. Podobny, czysto zawodowy charakter mają też później propozycje zatrudnienia do reklamy Harry'ego Belafonte i chwilowe zainteresowanie pismem dla kobiet *Ebony* (czyli „heban”). Obyczajowy pejzaż tworzony jest właśnie tego typu scenami i kwestiami budującymi obraz społecznej hierarchii, w której każdy usytuowany jest niżej niż biały, heteroseksualny mężczyzna z klasy co najmniej średniej — jest nie tylko „innym”, ale też akceptuje swoją podrzędność i panujące reguły. Kolejne sekretarki przychodzące do pracy w agencji Sterling Cooper, a potem Sterling Cooper Draper Pryce, czują się zobowiązane do seksualnej dyspozycyjności wobec szefów, czego przykładem jest Peggy w odcinku pilotowym; czarnoskórzy windziarze boją się rozmawiać z białymi pasażerami, homoseksualiści — jak Salvatore Romano (Bryan Batt), dyrektor artystyczny w agencji — muszą starannie ukrywać prawdziwą tożsamość ze strachu przed skrajnym ostracyzmem w szowinistycznym środowisku.

Pomimo dominacji postaci białych i — przynajmniej pozornie — normatywnych oraz realizujących dominujące wzory narzucone przez purytańskie, patriarchalne społeczeństwo, tylko częściowo uzasadnione wydają się więc twierdzenia, jakoby *Mad Men* nie ujmował całej złożoności społeczeństwa amerykańskiego, a wręcz idealizował ówczesną rzeczywistość⁸. Przewrotna i demaskatorska strategia twórców, oparta przede wszystkim na kontrapunkcie i ironii, zakłada, że właśnie poprzez bohaterów funkcjonujących w snobistycznym odizolowaniu można wskazać wykluczenie wszystkich pozostałych. Powinno być ono tym bardziej za-

⁷ R. Carveth, *We've Got Bigger Problems to Worry About Than TV, Okay? "Mad Men" and Race*, [w:] *Mad Men and Philosophy...*, s. 217–228.

⁸ Por. na przykład opinie noblistki Toni Morrison, <http://www.cbc.ca/q/blog/2012/05/24/toni-morrison-on-her-two-selves/> (dostęp: 30 czerwca 2012); D. Mendelson, *Wdzięk moralnego bagna*, „Książki” 2011, nr 1.

uważalne dla widzów, im bardziej naturalne wydaje się dla bohaterów, w których usta wkładanie są kwestie takie jak: (skierowane do nowej sekretarki) „Ładne nogi. Twój szef też chciałby na nie popatrzeć”; „Czy zatrudniamy jakichś Żydów? — Nie na mojej zmianie” (odcinek *Smoke Gets In Your Eyes*), „Zatrudnijmy Żyda. Każda agencja jakiegoś zatrudnia, to znaczy, że jest nowoczesna” (odcinek *Tea Leaves*). I choć jest to oczywiście ostentacyjny przejaw uprzedzeń, których nikt w ramach diegezy nie uznaje za coś niewłaściwego, to są one specyficznej natury. Nie tyle okazują się wyrazem postaw poszczególnych postaci — wygłaszający część z tych uwag Roger Sterling (John Slattery) żeni się z Żydówką, skądinąd swoją sekretarką, dla której rozwodzi się z należąca do WASP żoną — ile zwerbalizowaniem społecznego klimatu, przekonań panujących wokół i traktowanych jako całkowicie oczywiste. Zarówno biali, jak i czarni tkwią z sztywnych, asymetrycznych regułach, przyjmując je jako jedyne i naturalne, realizując je, tak jak wszyscy inni i tak jak pokolenia przed nimi, na co wskazuje też relacja między Betty Draper a Carlą (Deborah Lacey), zwolnioną z dnia na dzień wieloletnią nianią jej dzieci. Punkt widzenia białego bohatera, ale dający wgląd w sytuację wykluczenia, pojawia się w odcinku *The Inheritance*, gdy Paul Kinsey (Michael Gladis) jedzie wspierać rejestrację czarnoskórych wyborców w Mississippi i okazuje się jedynym białym pasażerem w autokarze. Jest to awers rzeczywistości dominującej w *Mad Men*, w którym na pytanie: co sądzi o tym, że pewna firma zatrudniła pierwszego Afroamerykanina, Draper stwierdza: „nie chciałbym być w skórze tego chłopaka” (odcinek *Six Months Leave*).

Zabiegi takie stosowane są także wobec innych, choć nie wszystkich mniejszości (brak tu w zasadzie Azjatów i Latynosów), przede wszystkim jednak wobec Afroamerykanów. Nawet „przełom rasowy” dokonujący się na początku piątego sezonu (odcinek *A Little Kiss*) w agencji Sterling Cooper Draper Pryce, a polegający na przyjęciu do pracy pierwszej czarnoskórej sekretarki, jest ukazany ironicznie, nie jako przejaw dojrzałości, solidarności społecznej i otwarcia na nowe czasy, ale wymuszony czynnikami zewnętrznymi element walki o wizerunek, wynik manipulacji ze strony konkurencyjnej agencji oraz wewnętrznych kalkulacji (dziewczyna nie zostaje posadzona w recepcji, by nie zniechęcać białych klientów).

Świat chyłący się ku upadkowi jest więc dwoisty, radykalnie rozpięty między fasadą a jej całkowitym przeciwieństwem. Bohaterowie, nieprzypadkowo pracujący przecież w agencji reklamowej, a zatem specjalizujący się właśnie w sprzedaży wyobrażeń i idealizacji, poruszają się pomiędzy tymi biegunami. Rzeczywistość podlega też nieustannej demaskacji, ponieważ w kinie i telewizji XXI wieku mit cudownej Ameryki nie tyle przemija, ile jest kategorycznie i konsekwentnie unicestwiany. Weiner, podobnie jak Haynes, Daldry, Mendes, sugeruje bowiem, że ów „idealny projekt” opierał się na hipokryzji, dyskryminacji, rasizmie, mizoginii, bezwzględności, wykluczaniu i oszustwie. I że jest to coś, do czego niektó-

rzy bohaterowie zostają zmuszeni, chociażby przez pętające ich wolność reguły społeczne, dla innych z kolei funkcjonowanie w tym systemie wynika z czystej kalkulacji bądź jest naturalne. Niezależnie jednak od motywacji są nieszczęśliwi, zwłaszcza że ucieczka przed wszechogarniającym systemem nie jest możliwa dla nikogo, co pokazuje przede wszystkim druga seria *Mad Men*, w której Don Draper chce umknąć od życia na Madison Avenue do Kalifornii. Pojawia się tu kolejne podobieństwo z *Drogą do szczęścia*, gdzie próba realizowania życiowych ambicji w (także mitologizowanym) Paryżu prowadzi jedynie do jeszcze większego spętania w Ameryce.

Zaznaczyć trzeba, że autorzy *Mad Men*, ale też innych wymienionych filmów, posługują się strategią przynajmniej połowicznie podobną do stosowanej przez bohaterów serialu pracujących w biznesie reklamowym. Stylizacja, magiczna podróż w czasie, piękne i z niezwykłą starannością wykonane rekwizyty, kostiumy i wnętrza nie powodują jednak bynajmniej, że nostalgia za rzekomym utraconym rajem białych staje się mniej problematyczna. Twórcy ci stale przypominają bowiem, za czym tak naprawdę tęsknią Amerykanie z żalem przywołujący czasy sprzed społecznej rewolucji. Nieprzypadkowo *Daleko od nieba* Haynesa jest całkowicie jawnym nawiązaniem — poczynając od tytułu, poprzez fabułę, na środkach filmowego wyrazu kończąc — do słynnego filmu Douglasa Sirka *Wszystko, na co niebo pozwala* (*All That Heaven Allows*, 1955) z Jane Wyman i Rockiem Hudsonem w rolach głównych. Charakterystyczne zresztą, że w XXI wieku jednym z protagonistów Haynes czyni Afroamerykanina. Sirk (a za nim Haynes), posługując się typowymi dla melodramatu środkami afektywnymi, tak naprawdę stosuje je w sposób subwersywny — poprzez nagromadzenie, przesyt i świadomie stosowany nadmiar obnaża i fasadę lat 50., i ideologię tkwiącą w gatunku. Poruszając się w wyznaczonych przez melodramat estetycznych i strukturalnych ramach — tutaj (podobnie jak w innych filmach Sirka) doprowadzonych do granic — twórca celowo demaskuje bowiem jeden z podstawowych elementów kina gatunków, czyli wrażenie naturalności, neutralności i przezroczystości ekranowego przekazu, tym samym zwracając uwagę na ukryte, głębokie struktury tekstu i „nadwyżkę znaczenia”⁹. Tym samym przeprowadza radykalną krytykę świata przedstawionego, będącego odbiciem oczekiwań społecznych w świecie rzeczywistym. Podobnie jest w *Mad Men*, którego twórcy — w odróżnieniu od autorów innych wzorowanych na nim seriali, by wspomnieć także toczące się w latach 50. i 60. *Pan Am* (2011) i *Magic City* (od 2012) — traktują stylizację jako, po pierwsze, uwiarygodnienie tego, co na ekranie, po drugie — element, który poprzez swoiste wyzwanie rzucane widzom ulegającym urokowi owego „moralnego bagna”, dodatkowo podkreśla ambiwalencję i złożoność obrazowych zjawisk oraz trudy przewyciężenia nostalgii.

⁹ Por. G. Stachówna, *Niedole miłowania. Ideologia i perswazja w melodramatach filmowych*, Kraków 2001, s. 16–18.

AMERYKAŃSKA APOKALIPSA

Zgodnie z koncepcją *Mad Men*, także tutaj krytyka i demistyfikacja rozgrywają się nie tylko na obszarze mitów i wyobrażeń, ale także na poziomie losów poszczególnych postaci oraz fabuły i jej starannego splecenia z prawdziwą historią tamtych lat. Dlatego kategoria przemijania jest tu równie istotna, jak pojęcie demitologizacji. Zamysł Weinera jest bowiem całkowicie i planowo pesymistyczny, a ukazany przez niego w dotychczasowych sześciu sezonach rozpad świata — absolutny. Upadek nie przynosi jednak oczyszczenia, ale uruchamia pokłady lęku i niepewności — jak sugerują twórcy — już wcześniej podskórnie obecne w społeczeństwie, ale usilnie przykrywane przez dominującą ideologię. Okazuje się też, że zmiany przyniesione przez lata 60., kontrkulturę, ruchy walki o prawa człowieka i równouprawnienie nie tylko nie będą konsekwentnie realizowane — co wiadomo z historii — ale też nie obejmą głównych bohaterów i niekoniecznie przyniosą ulgę ich następcom. Paradoks stanowi to, że — ponieważ świat ten ukazywany jest z punktu widzenia postaci, które nawet jeśli nie czują się w nim komfortowo, jak kobiety, to jednak potrafią się w nim poruszać — odchodzenie zastanego i utrwalonego porządku ma posmak prawdziwej Apokalipsy, a nadziei nie ma po żadnej stronie historyczno-obyczajowej barykady. W finale piątego sezonu (odcinek *The Phantom*) dowodzi tego przypadek Megan (Jessica Paré), drugiej pani Draper, która — mimo że jest reprezentantką nowych czasów i przemian — w imię samorealizacji i spełnienia zawodowego również musi uciekać się do metod wynikających z patriarchalnej struktury społecznej.

Co więc chyli się ku upadkowi? Przede wszystkim tym, co przemija w *Mad Men*, jest koncepcja Ameryki jako supermocarstwa i światowego imperium — tuż po „przejęciu” tego miana od Wielkiej Brytanii, co ostatecznie nastąpiło w wyniku II wojny światowej. Nie chodzi tu jednak tylko o dosłowność, czyli pozycję głównego gracza na arenie międzynarodowej, przewagę militarną i zdolność sterowania politycznego, ale raczej o funkcjonowanie w ramach marzeń o niezachwianej potędze, która obejmuje też rozumienie demokracji, wypracowanie doskonałego modelu życia zawodowego, prywatnego, rozwoju ekonomicznego. Nieprzypadkowo jednak w kolejnych sezonach pojawiają się wydarzenia prawdziwe, także te o randze historycznej — poczynając od tych najdrobniejszych, takich jak niechęć pomiędzy politykami tamtych czasów¹⁰, poprzez zdobycie przez Anglię tytułu mistrza świata w piłce nożnej w 1966 roku i głośne zgony, a kończąc na dotykających całego na-

¹⁰ W 2012 roku syn kandydata Republikanów na stanowisko prezydenta Stanów Zjednoczonych, Mitta Romneya, protestował przeciw krytycznym uwagom wygłoszonym w serialu na temat jego dziadka, konserwatywnego polityka George’a Romneya. Nazwanie go „klaunem” w odcinku *Tea Leaves* miało jednak pełne historyczne uzasadnienie, ponieważ zostało wygłoszone przez jego politycznego oponenta. Oczywiście jest to też element koncepcji serialu tworzonego jako refleksja o charakterze lewicowym.

rodu i traumatycznych dla Stanów Zjednoczonych momentach, decydujących też o losach świata.

Wspomniany już Michael Wood w eseju *The Blame on Mame*¹¹ ową „amerykańską niewinność” symbolicznie łączy z gwiazdorskim *emploi* Marilyn Monroe. Ikona kina, będąca przecież symbolem swoich czasów, zdaniem Wooda ucieleśnia dekadę, w której „byliśmy tak winni, że nie mogliśmy znieść myśli o czyjejkolwiek winie”¹². W tym świetle dodatkowe znaczenie zyskują więc słynne śmierci wielkich ikon, będące istotnymi punktami kulminacyjnymi poszczególnych sezonów. Twórcy poświęcają więc uwagę zarówno zamachowi na Martina Luthera Kinga oraz jego słynnym przemowom, jak i wspomnianej Marlin Monroe; King jest tu jednak symbolem nadchodzących zmian, Monroe — ucieleśnieniem tego, co nieuchronnie odchodziło.

Najistotniejszym wydarzeniem historycznym ukazany w *Mad Men* jest jednak oczywiście zamach z 22 listopada 1963 roku. W planie makro katastroficzny wydzwięk serialu zostaje bowiem szczególnie podkreślony poprzez splecenie końcowych odcinków trzech pierwszych sezonów kolejno z inwazją na Zatokę Świń, kryzysem kubańskim oraz właśnie zabójstwem prezydenta Johna Kennedy’ego. Część *The Grown-Ups* nie tylko bardzo sugestywnie pokazuje atmosferę społeczną po śmierci JFK — jednoczenie się w poczuciu rozpacz, lęku i utraty bezpieczeństwa zwiastujących nadchodzący kryzys zaufania do państwa i jego instytucji — ale też wpływ, jaki to wydarzenie miało na Amerykanów. Tę traumę i po raz pierwszy uświadamiane przez ogół wrażenie, że nic nie wygląda tak, jak powinno, pogłębia późniejsze zastrzelenie Harveya Lee Oswalda, na które — oglądająca to wydarzenie w telewizji — Betty reaguje rozpaczliwym okrzykiem „Co się dzieje?” Zamach i inne wydarzenia zostają ukazane jako punkty zwrotne także poprzez ich fabularne nałożenie na kluczowe wydarzenia i decyzje w życiu postaci. Bohaterowie *Mad Men*, w tych odcinkach reprezentujący jednak większość społeczeństwa (informacje o śmierci Kennedy’ego Betty przeżywa wspólnie z czarnoskórą gospośią), mówią sobie najważniejsze rzeczy i podejmują kluczowe decyzje właśnie pod wpływem chwil największej niepewności. To w finale drugiej serii (*Meditations In an Emergency*), którego tłem historycznym jest kryzys kubański, jedna z bohaterek, wspomniana już Peggy Olson, wyjawia swój wielki sekret żonatemu mężczyźnie, którego dziecko urodziła i oddała do adopcji; to pod koniec trzeciego sezonu, po zabójstwie Kennedy’ego rozpada się małżeństwo głównego bohatera, całkowitej przemianie ulega też jego życie zawodowe. Jest to ten moment w serialu, w którym — podobnie jak cała Ameryka pozostawiona w stanie przerażenia — tak i wszyscy bohaterowie *Mad Men* znajdują się w zawieszeniu, niepewności i muszą się zmierzyć z przemijaniem znanej rzeczywistości, które nie wiadomo dokąd ich zaprowadzi.

¹¹ M. Wood, *op. cit.*, s. 74.

¹² *Ibidem*.

NIENAZWANY PROBLEM

Najbardziej interesujący i rozbudowany jest jednak oczywiście plan mikro — sfera prywatna, obejmująca zarówno wspomniany już model rodzinny, jak i tożsamość głównego bohatera, która w dużej mierze jest odbiciem Ameryki jako takiej, amalgamatem fundujących ją wierzeń i mitów.

W tej sferze prawdziwym papierkiem lakmusowym świata przedstawionego i czasu akcji są losy bohaterek kobiecych, z których na plan pierwszy wybijają się trzy, wspierane jednak przez wiele postaci pomniejszych. Każda z protagonistek — wspomniane już Peggy Olson i Betty Draper oraz Joan Harris (Christina Hendriks) — reprezentuje inną strategię przetrwania bądź (jak w wypadku Betty) po prostu trwania. Dwie z nich, Peggy i Joan, wybierają wariant realizacji zawodowej, rozwój tych postaci jest ukierunkowany niejako „do przodu” i wpisują się one w dylematy ery, która nastąpiła wraz z drugą falą feminizmu — postępującego równouprawnienia i jego kosztów. Peggy rzuca wyzwanie męskiemu, mizoginistycznemu światu *Mad Men* — w pierwszym odcinku zaczyna pracę jako sekretarka, by potem wspinać się po szczeblach kariery aż do stanowiska szefowej copywriterów — działając trochę na zasadzie: „nie wiedziałam, że to niemożliwe, więc to zrobiłam”. Rozbija nieco sztywne reguły patriarchalnego świata, oscylując pomiędzy pozycją autsajderki narzuconą jej przez płęć i łamaniem konwencji a dążeniem do przynależności do męskiej grupy. Obrazuje to sytuacja z odcinka *Maidenform*, gdy okazuje się, że ważne decyzje biznesowe są podejmowane na nieformalnych spotkaniach, w tym wypadku w klubie ze striptizem, a Peggy decyduje się przezwyciężyć schematy i dołączyć do kolegów. O ile Peggy walczy z wykluczeniem, przejmując i adaptując męskie reguły gry oraz niektóre stereotypowo męskie zachowania, o tyle Joan realizuje nieco inną strategię, niejako rewers wobec działań Peggy. Może nie tyle akceptuje, ile przyjmuje do wiadomości i wykorzystuje dla własnych celów skrajne upodmiotowienie kobiet, traktowanych przede wszystkim jako obiekty seksualne, uważając, że jest to najlepsza droga do życiowego sukcesu. Zgadza się iść na kompromis ze swoją inteligencją i zdolnościami, co znajduje kulminację w odcinku *The Other Woman*, w którym — w zamian za stanowisko partnera w agencji dla siebie oraz kontrakt reklamowy dla firmy — spędza noc z jednym z potencjalnych klientów.

Na poziomie mikro najdobitniejszym przejawem rozpadu amerykańskiego „idealnego projektu” jest przede wszystkim pozornie doskonała rodzina głównego bohatera, który w kwestiach prywatnych jest człowiekiem swoich czasów, realizując patriarchalny model z wyraźnym podziałem ról. Za fasadowym, stereotypowym wręcz obrazem kryją się jednak stopniowo ujawniane rysy, tak liczne, że przychodzący w końcu rozpad tych więzi zdaje się oczywisty, wręcz od początku w nie wpisany — przede wszystkim z powodu trzeciej głównej postaci kobiecej, czyli

Betty. W kontekście załamania dawnego porządku jest ona najbardziej interesująca, ponieważ to jej wybory i styl życia wpisują się we wzór, którego promowanie i idealizowanie znalazło kulminację właśnie w latach 50. i wczesnych 60. Zaobserwować je można było nie tylko w prasie bądź poradnikach dla idealnych żon, ale także w kinie, by wspomnieć chociażby kręcone wówczas i reprezentatywne dla swych czasów, konserwatywne komedie z Doris Day i Rockiem Hudsonem. O ile Peggy, która właściwie nie realizuje się w życiu prywatnym, jest przewodnikiem widza po świecie korporacyjnym, a Joan usiłuje (bądź musi) połączyć pracę zawodową z rodziną, o tyle postać Betty pozwala na całkowity wgląd w sferę prywatną, zwłaszcza że jest do niej ograniczona. Betty okazuje się szczególnie symptomatyczna właśnie jako ucieleśnienie zachowawczych oczekiwań społecznych, ponieważ — jak liczne bohaterki filmowe przed nią, takie jak chociażby pani Robinson (Anne Bancroft) z *Absolwenta* (*The Graduate*, Mike Nichols, 1967), Laura Brown (Julianne Moore) z *Godzin* bądź April Wheeler (Kate Winslet) z *Drogi do szczęścia* — cierpi na problem, który nie ma nazwy¹³. Co kluczowe, jego opisanie w 1963 roku w *Mistyce kobiecości* przez Betty Friedan, także panią domu z przedmieścia, zapoczątkowało drugą falę feminizmu w Stanach Zjednoczonych i ponową walkę o równouprawnienie kobiet w sferach publicznej i prywatnej. Twórcy *Mad Men* wpisują Betty we wzór zachowań zawartych w książce Friedan, bohaterka porzuciła bowiem edukację (studiowała antropologię, zna języki obce) oraz obiecującą karierę zawodową po to, by zrealizować jedyny społecznie sankcjonowany model życia — żony, matki i perfekcyjnej pani domu. Jest „domową heroiną”¹⁴, niejednokrotnie traktowaną przez męża jako jedno z codziennych bądź luksusowych akcesoriów, dodatek do służbowych bankietów i kolacji. Okazuje się jednak — co jest też istotą „nienazwanego problemu” — że Betty, obdarzona przecież wszystkim, co wedle panujących przekonań powinno ją zadowalać, oraz wypełniająca swoją rolę społeczną, jest głęboko nieszczęśliwa. Podobnie jednak jak absolwentki Ivy League, którym Friedan rozesłała kwestionariusze, a na których Betty niewątpliwie jest wzorowana — zapytana wprost nie potrafiłaby zdiagnozować przyczyny tych emocji. Wie jedynie, że „nienawidzi tego miejsca, tych ludzi, tego miasta”, co w odcinku *The Souvenir* mówi Donowi wprost.

Zgodnie z analizą Friedan, przyczyną jest pozornie dobrowolne zamknięcie Betty w rodzinie i wykluczenie z innych dziedzin życia, co jej nie satysfakcjonuje, ponieważ z jednej strony jej potrzeby zawsze sięgały dalej niż próg domu, z drugiej — nigdy nie było jej naprawdę dane dokonać świadomego wyboru drogi życiowej. Na to wskazuje chociażby jej nieudana próba powrotu do zawodu modelki, pokazana w odcinku *Shoot*. Koszty, które ponosi Betty — nie tyle nawet relacji z mężem, ile dopasowania siebie do odgórnie narzuconych oczekiwań —

¹³ B. Friedan, *Mistyka kobiecości*, przeł. A. Grzybek, Warszawa 2012, s. 60.

¹⁴ B. Friedan, *The Feminine Mystique*, New York 1974, s. 28.

są olbrzymie, poczynając od emocjonalnej niedojrzałości, a kończąc na depresji. W inicjalnym sezonie *Mad Men* na tę pierwszą cechę wskazuje przede wszystkim to, że Betty najlepiej i najbezpieczniej czuje się w towarzystwie syna swoich sąsiadów, który ją podziwia, ale nie ma wobec niej żadnych wymagań, nie zmusza też jej do konfrontacji z samą sobą. Uzależniona od męża, którego władza jest niemalże absolutna, choć nie zawsze egzekwowana (może on jednak kontrolować nawet psychoterapeutyczne sesje żony), Betty nie rozumie istoty i genezy swoich frustracji, które usiłuje leczyć gwałtownymi wybuchami gniewu i agresji. Jednym z najlepszych przykładów takiego nieracjonalnego ujścia negatywnych emocji jest finałowa scena z odcinka *Shoot*, w którym Betty, po utracie roli w reklamie, w koszuli nocnej i z papierosem w ustach strzela do gołębi sąsiadów przy dźwiękach kontrapunktowej muzyki. Jej zachowania są jednak tylko reakcją na symptomy, nie przyczyną, ponieważ problem tkwi nie w warunkach jej życia ani nawet nie w towarzyszącym jej mężczyźnie (w *Shoot* wyraźnie widać, że Don potrafi wesprzeć zawodowe dążenia Betty). Co charakterystyczne, wina społeczeństwa zostaje jeszcze bardziej uwydatniona, gdy skonfrontuje się pierwsze małżeństwo Dona z należąca do mijających czasów Betty oraz drugie — z wyzwoloną, choć przecież niewiele młodszą Megan. W kolejnym związku jest mu łatwiej odpowiedzieć na oczekiwania płynące z drugiej strony, ponieważ są one zwerbalizowane i wyraźnie określone.

Gdy Betty mówi Donowi, że chce rozwodu, on wprawdzie nie podejmuje walki — przystaje na kolejny element przemijania w otaczającym go świecie — ale sugeruje żonie wizytę u lekarza. Jej odpowiedź jest podsumowaniem oczekiwań, które do tej pory realizowała i — jak się okaże w kolejnych sezonach — realizuje nadal, zamieniając jedną złotą klatkę na kolejną: „Czyli muszę być szalona, żeby chcieć się z tego wydostać?”. Nie potrafi jednak powiedzieć, czym „to” tak naprawdę dla niej jest, dlatego nie rozumie jej ani Don, ani kolejny mąż, Henry Francis (Christopher Stanley).

Mimo tej konstatacji oraz fasadowości szczęścia Betty i Dona, rozwód wcale nie okazuje się dla nich mniej bolesny — dla bohaterów jest zarazem obietnicą nowego otwarcia, jak i małą, prywatną Apokalipsą, pozostawiającą ich w stanie niepewności i nostalgii za tym, co przeminęło. W czwartym sezonie, gdy Betty ponownie wychodzi za mąż, nadal jest nieszczęśliwa, a dolegliwość — nadal nienazwana — ma wręcz naturę psychosomatyczną, objawiającą się między innymi w chorobliwej otyłości, dalszej frustracji i zazdrości o nową żonę Dona. Problem Betty istnieje bowiem na linii kobieta–społeczeństwo i to ona ponosi największe ze wszystkich postaci koszty wiary w „niewinne lata pięćdziesiąte” — *when things were going on*. Jest też oczywiste, że dla niej jest już za późno — zmiany przyniesione przez kolejną epokę i przeminiecie poprzedniej nie przyniosą jej ulgi, ponieważ nie pozwolą już na przededefiniowanie życia.

TOŻSAMOŚĆ ZADANA

Proces, który zachodzi w skali całego kraju — czyli powolny, ale nieuchronny upadek mitów i wyobrażeń — znajduje swoje odbicie także w sferze najbardziej indywidualnej, jeszcze bardziej prywatnej niż relacje rodzinne, czyli w tożsamości głównego bohatera. Konstrukcja tej postaci jest interesująca i to przede wszystkim na niej zasadza się sukces serialu. Paradoks polega na tym, że przez pierwsze cztery sezony Don w dużej mierze wyprzedza swoją rzeczywistość. Przejawia się to zarówno w jego karierze zawodowej, której rozkwit jest wynikiem intuicji, umiejętności przewidywania i wizjonerstwa — co stale się podkreśla fabularnie oraz wizualnie — jak też w sposobie funkcjonowania w rzeczywistości. Tożsamość Dona — co zostaje stopniowo ujawnione w toku wydarzeń oraz poprzez serię retrospekcji — jest bowiem ową Baumanowską¹⁵ płynną tożsamością, Giddensowską¹⁶ tożsamością nie daną, jak wszystkim pozostałym postaciom, lecz zadaną, co omalże lokuje bohatera w rzeczywistości ponowoczesnej. Oczywiście w ramach diegezy Draper zostaje zmuszony do takiego wyboru z innych powodów niż człowiek XXI wieku; odrzucając też określające go elementy, takie jak: pochodzenie, rodzina i przynależność klasowa, tym silniej musi oprzeć się na innych, równie tradycyjnych, by wymienić tylko rasę, płeć i orientację seksualną. Analogia ta nie wydaje się jednak nadinterpretacją, ponieważ Draper stwarza sam siebie i — w odróżnieniu od robiącej to samo Peggy — czyni to na podstawie elementów funkcjonujących w amerykańskiej popkulturze, którą sam zresztą współtworzy. Konstrukcja ta jest bowiem kolażem mitów i konsekwencją koszmarów, czasem pomyłek, takich jak Wielki Kryzys i wojna w Korei, na której bohater walczył. Draper, sam podejmując decyzję o tym, kim chce być, reprezentuje więc to, co najlepsze i najbardziej wstydlive w Stanach Zjednoczonych. Jest strauumatyzowanym weteranem–dezerterskim, który — by uciec z frontu — przejmuje tożsamość zabitego kolegi, podmieniając nieśmiertelniki, konsekwentnie się za niego podając, przejmując jego nazwisko i historię rodzinną, potem utrzymując wieloletni, ukrywany, ale przyjacielski związek z jego żoną. Jest też przykładem błyskotliwej kariery od pucybuta do milionera, a ten — najważniejszy — aspekt jego życia obejmuje kolejny z typowo amerykańskich obrazów, a mianowicie „białej hołoty”, ofiar Wielkiego Kryzysu. Urodzony w latach 20., syn nastoletniej prostytutki przeżywa dzieciństwo w latach 30., czasach Depresji, a po powrocie z wojny, podobnie jak wielcy kinowi mogule, którzy stworzyli Hollywood, zaczyna pracę jako sprzedawca futer, która w końcu prowadzi go do narożnego gabinetu przy Madison Avenue, domu na przedmieściach,

¹⁵ Por. na przykład Z. Bauman, *Płynna nowoczesność*, Kraków 2006.

¹⁶ Por. A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, Warszawa 2002.

w ramiona licznych kobiet i na nowojorskie salony. Retrospekcje pokazujące dzieciństwo Drapera zawierają wszystkie znane z kina i wręcz obowiązkowe elementy obrazów biednego Południa (nawet jeśli bohater pochodzi ze stanu Illinois, czyli raczej środkowego wschodu), poszczególne stopnie jego awansu społecznego także są znane z licznych opowieści podniesionych do rangi heroicznym mitów; to, co ostatecznie osiąga, przywodzi na myśl — przynajmniej na optymistycznej powierzchni — wspomniane już konserwatywne komedie i filmy obyczajowe z lat 50.

Ta staranna fasada — nawet jeśli zostaje w dużej mierze sekretem Dona i rolę konsekwentnie odgrywaną dla innych — stopniowo się jednak rozpada, przede wszystkim w oczach widzów. Czasem naraża wprawdzie bohatera na szantaż bądź konieczność zaufania komuś, ale przede wszystkim obnaża jego bezbronność i niepewność we wszystkich dziedzinach poza pracą zawodową. Najistotniejsza jest bowiem tożsamość zbudowana z amerykańskich klisz, która — tak jak i cała Ameryka — zaczyna się chwiać w posadach u progu lat 60. Już na początku serialu twórcy zaczynają stopniowo obnażać pustkę tej konstrukcji, będącej jednocześnie próbą wyparcia samego siebie — na co wskazuje między innymi ukazana w pierwszym sezonie trudna relacja bohatera z jego prawdziwym bratem — i stworzenia siebie na nowo, w sposób zarazem zgodny ze społecznymi oczekiwaniami, jak i je przekraczający. W końcu to Don, jako dyrektor artystyczny w agencji, sprzedaje Amerykanom ich potrzeby, kreuje je.

Ambiwalentny obraz Drapera — który nie tyle walczy o samego siebie, ile raczej miota się pomiędzy przeszłością, przemijającą terażniejszością a nadciągającą przyszłością, a nawet, jak przystało na amerykańskiego bohatera, odbywa podróż przez całe Stany Zjednoczone, sięgając do wspomnień i usiłując znaleźć odpowiedź na pytanie, kim jest — zostaje dodatkowo skomplikowany w piątym sezonie. Nie przypadkiem na jego początku Draper kończy czterdzieści lat i u boku nowo poślubionej żony, należącej do nieco innego świata, osiąga wiek średni. Tutaj — a akcja toczy się już w 1966 roku — postać ta po raz pierwszy nie tylko nie radzi sobie ze zmorami przeszłości, na co w odcinku *The Phantom* wskazuje nawiedzające go wspomnienie nieżyjącego już brata, ale też to czasy zaczynają go dystansować. Konsekwentnie pokazują to kolejne odcinki, w których szczelina między tym, co Draperowi znane i zrozumiałe a zmieniającą się rzeczywistością zaczyna się powiększać. W *Tea Leaves*, gdzie część akcji rozgrywa się wśród tłumu oszalałych nastoletnich fanek na zapleczu koncertu The Rolling Stones, Draper mówi jednej z nich, że jego pokolenie chce zrozumieć kolejne generacje. Kwestia ta zostaje rozwinęta w podskórnym konflikcie między Donem a nowo zatrudnionym copywriterem, Michaeliem Ginsbergiem (Ben Feldman), którego pomysły Draper czasem sabotuje, dostrzegając, że chłopak tuż po dwudziestce lepiej rozumie nadchodzącą epokę i swobodniej się w niej porusza. Serial wyraźnie akcentuje bowiem pewną niemożność zrozumienia nowego świata przez ludzi urodzonych w latach 20.,

wychowanych w 30. i 40., nieszczęśliwych, ale przyzwyczajonych z tym żyć w latach 50. i tego samego oczekujących po szóstej dekadzie XX wieku. Nie przypadkiem przecież kategoria nastolatka jako osobnego tworu społecznego została wyodrębniona właśnie wtedy i od razu zmitologizowana przez rolę Marlona Brando (*Dziki [The Wild One]*, reż. Laslo Bendek, 1953) i Jamesa Deana (*Buntownik bez powodu [Rebel Without the Cause]*, reż. Nicolas Ray, 1955). Czy jednak ktoś w kinie kiedykolwiek zastanawiał się, co stało się ze starszym pokoleniem, przeciw któremu buntowali się młodociani bohaterowie?

Najznamienniejszy pod tym względem wydaje się odcinek *Lady Lazarus*, który kończy się — kosztującą producentów serialu 250 tys. dolarów — piosenką Beatlesów *Tomorrow Never Knows*, którą Draperowi poleca dwudziestokilkuletnia żona. On jednak odrzuca tę muzykę, nie lubi jej i wyłącza już po kilku sekundach. Co istotne, ów akt niezrozumienia, wyrażony tu naciśnięciem przycisku „stop” na gramofonie, obejmuje nie tylko nadchodzącą przyszłość, ale i własne, mijające czasy — mimo wszystko, mimo protestów Afroamerykanów na ulicach, przemian kulturowych, rozpoznania amoralności, w której funkcjonują na co dzień, uprzywilejowani bohaterowie serialu nie do końca są w stanie pojąć, dlaczego „inni” — wszyscy wykluczeni — chcą je albo odrzucić, albo zmienić. I choć wiek nie zawsze jest elementem kluczowym, to na tę barierę wskazują relacje między większością postaci starszych a młodszych, w tym Donem a Megan, Donem a Ginsbergiem, Rogerem Sterlingiem a jego dużo młodszą żoną Jane, z którą nie jest w stanie połączyć go nawet wspólne zażycie LSD.

* * *

W graficznym skrócie główny temat organizujący całość serialu zawarty jest w czołówce, służącej zarówno jako metafora, jak i swoiste *pars pro toto*. Zrealizowana w estetycznym duchu lat 60., przywołująca m.in. *pop art*, jest ona wzorowana na graficznych pomysłach napisów początkowych autorstwa Saula Bassa, znanego chociażby z eleganckich i lakonicznych, ale zapadających w pamięć projektów do *Anatomii morderstwa (Anatomy of Murder)*, reż. Otto Preminger, 1959), *Zawrotu głowy (Vertigo)*, reż. Alfred Hitchcock, 1958), *Północy, północno-zachodu (North by Northwest)*, reż. Alfred Hitchcock, 1959) i wielu innych. W *Mad Men* animowana czołówka pokazuje, jak mężczyźni, który przychodzi do pracy na wysokim piętrze biurowca, świat usuwa się spod nóg, a otaczająca go rzeczywistość rozsypuje, powodując też jego upadek, w którego tle widać wieżowce z wielkimi obrazami/reklamami, zawierającymi elementy definiujące szczęśliwą egzystencję według zarówno jawnych, jak i ukrytych kanonów lat 50. i 60. Są wśród nich: szczęśliwa rodzina, obrączka ślubna, alkohol, roznegliżowane i sfragmentaryzowane kobiece ciała; obrazy wsparte hasłami: „To jest dar, który nigdy nie zawiedzie”, a zwłaszcza

„Ciesz się tym, co Ameryka ma do zaoferowania”. Fragment ten oczywiście metaforyzuje wymowę całego serialu, obrazującego rozpad, upadek i przemijanie na każdym poziomie amerykańskiego społeczeństwa.

Okazuje się więc, że to, co Ameryka ma do zaoferowania, odchodzi w przeszłość i bezpowrotnie mija. Sam fakt sięgania do lat 50. i 60. przez wybranych filmowców XXI wieku wskazuje jednak, że — co łatwo przecież zaobserwować na co dzień — tym, co zanika, nie są bynajmniej rasizm, mizoginizm, homofobia, wykluczenie społeczne i hipokryzja, lecz maskująca rzeczywistość wizja tego wszystkiego jako wspaniałego projektu, strategia mitologizowania i chęć podtrzymywania go w kulturze, odrzucane przynajmniej przez niektórych twórców.

THE PASSING OF THE MYTH. *MAD MEN* AND THE END OF „AMERICAN INNOCENCE”

Summary

The '50s have been called “the last decade of American innocence,” “the happiest decade in America’s history — *when things were going on* — that everybody misses” (by Jean Baudrillard). That era symbolically ceased on 22 November 1963; however, many scholars and publicists undermine the belief in its very existence. Michael Wood calls the '50s a time of “self-deception;” therefore, the question raised is — has America ever been innocent?

Contemporary throwbacks to those times depicted mostly in movies made in the 21st century, although not exclusively (e.g. *Far From Heaven* [Todd Haynes, 2002], *The Hours* [Stephen Daldry, 2002], *Revolutionary Road* [Sam Mendes, 2008], the tv series *Mad Men* [2007–], *Pleasantville* [Gary Ross, 1998]), show that the phenomena of *retro* and contemporary *retromania* are not always and not by definition conservative, and can serve as a means to a critical approach towards society.

The article focuses mostly on “American innocence” depicted in AMC’ TV series *Mad Men* and the multiple dimensions in which its creators critically analyze values shared by society in the '50s and '60s, and also racism, sexism and xenophobia common in those times, as well as gender roles, model of family and work environment. This approach shows that what is gone in the 21st century is a certain project of perfect America that was never really there but was strongly present in American mythology. That mythology is now being deconstructed and compromised by some filmmakers working both in television and cinema.

Translated by Patrycja Włodek